

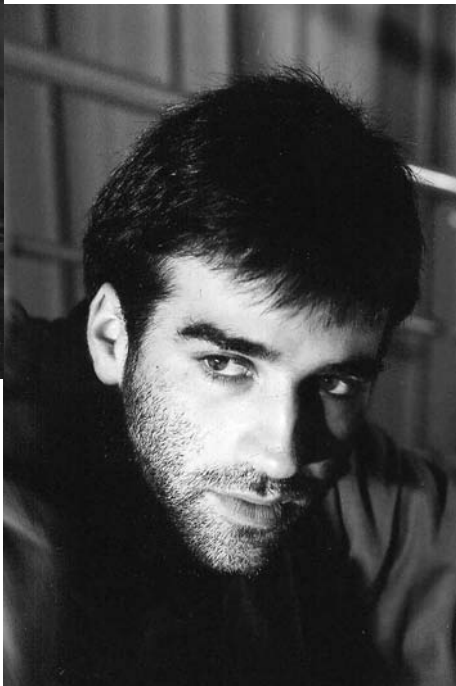
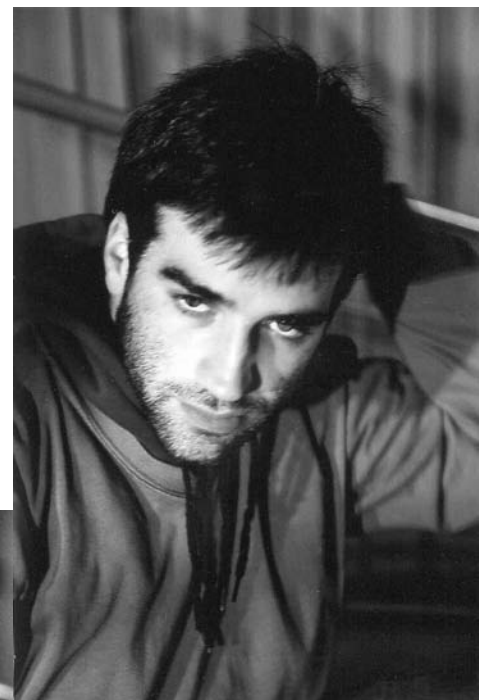
el “universo” de Hendler

L' “UNIVERS” HENDLER

Cada actor es un universo. Pequeño o grande, apasionado o tímido, vociferante o calmo. Desde el apasionado “universo” Brando al paródico “universo” Allen, del camaleónico “universo” De Niro al espectacular “universo” Depardieu, el cine está lleno de estos actores que, por personajes más diversos que encarnen, transparentan un modo de ser, una idiosincrasia, un deseo de seguir siendo iguales o de “saltar al vacío” en arriesgadas piruetas de trapecio. Aunque Uruguay carece de una tradición de actores de cine, el teatro ha dado figuras extraor-

dinarias (algunas de las cuales saltaron después a la pantalla) como Alberto Candeau, Enrique Guarnero, China Zorrilla, Antonio Larreta, Walter Reyno,

Cada acteur est un univers. Petit ou grand, passionné ou timide, vociférant ou calme. De l' “univers” passionné Brando à l' “univers” parodique Allen en passant par l' “univers” caméléon De Niro et le spectaculaire “univers” Depardieu, le cinéma est rempli de ces acteurs qui, quels que soient les personnages qu'ils incarnent et aussi divers soient-ils, laissent apparaître une façon d'être particulière, un désir de continuer d'être égaux à eux-mêmes ou de “sauter dans le vide” dans des pirouettes de trapèze risquées. Bien que l'Uruguay ne puisse se targuer d'une tra-



Walter Vidarte. Incluso se “exportaron” actores al cine italiano (Jorge Hilton /George Hilton) y al francés (Martín Lasalle, *Un condenado a muerte escapa*, de Bresson).

En los años recientes, un joven actor conquistó ambas orillas del Río de la Plata –Buenos Aires y Montevideo–, en películas atractivas, de un cine independiente como desde hace tiempo no se ha visto en ambos países. Su nombre es Daniel Hendler, y las películas: *Esperando al*

dition d'acteurs de cinéma, le théâtre a donné des figures extraordinaires (dont quelques-unes sont passées ensuite à l'écran) comme Alberto Candeau, Enrique Guarnero, China Zorrilla, Antonio Larreta, Walter Reyno et Walter Vidarte. Certains acteurs furent même “exportés” vers le cinéma italien (Jorge Hilton/ George Hilton) et français (Martín Lasalle, *Un condamné à mort s'est échappé*, de Bresson).

Ces dernières années, un jeune acteur a conquis les deux rives du Río de la Plata – Buenos Aires et Montevideo –, en jouant dans des films séduisants, issus d'un cinéma indépendant de qualité comme on ne

Mesías de Daniel Burman y *El ojo en la nuca* de Rodrigo Plá (cortometraje, México) en 2000; *25 watts* de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, y *Sábado* de Juan Villegas en 2001; *Todas las azafatas van al cielo* de Burman y *No sabe no contesta* de Fernando Musa en 2002; *El fondo del mar* de Damián Szifrón, *Whisky* de Stoll-Rebella y *El abrazo partido* de Burman en 2003, además de haber realizado él mismo un cortometraje: *Cuarto de hora*.

Si Burman (tres veces) y Stoll-Rebella (dos) lo han convocado a protagonizar o a co-actuar en sus películas, es porque Hendler se adecúa a ese “nuevo” personaje correspondiente al “nuevo cine”: minimalista, de actitudes inseguras y cotidianas, poco más que adolescente en sus neurosis, discutiendo siempre por cosas nimias con sus parejas o sus amigos, y en busca del amor en chicas de su edad sin saber cómo acercarse a ellas ni cómo retenerlas más tarde. Hasta cierto punto, y con diferencias entre cada uno de sus personajes, el “universo” Hendler se aproxima al relato fílmico de modo tentativo: es brillante y torpe, adulto e infantil, sensible y decidido, hablador elocuente a veces y otras con problemas de dicción (que el personaje trata en terapia).

Hendler pertenece a esa generación de jóvenes actores que, como los mexicanos Gael García Bernal (con quien compartió créditos en *El ojo en la nuca*) y Diego Luna, se desplazan entre varias cinematografías. Lo que distingue a Hendler es algo peculiar, fresco y original: su habilidad interpretativa para lograr introducir una veta de humor por encima o por debajo de los temas dramáticos. Claro, a sus 27 años de edad, el “universo” Hendler aún está formándose a partir de su propio magma. No lo podemos imaginar participando en el cine “épico” del cine anterior, ni es tampoco el “anti-héroe” con que en algún momento se quiso suplantar al héroe tradicional. Es una clase diferente de personaje cinematográfico.

Probablemente le gustaría suscribir lo que su admirado Marcello Mastroianni dijo una vez de sí mismo: “Yo nunca podría haber interpretado papeles como John Wayne o Gary Cooper o Clark Gable... ¡Estaría ridículo montado a un caballo! Al final descubrí que yo le gustaba a la gente no porque fuera este o aquel personaje, sino porque el personaje tenía algo de mí (...). No he interpretado nunca a un héroe en el sentido tradicional, sino más bien papeles en los que las complicaciones de la vida, sus penalidades, sus escollos, son aceptados con compasión y sencillez. No quiero parecer pretencioso, pero pero lo cierto es que prefiero los personajes con ciertas limitaciones, con debilidades, no los ganadores. Eso está más en consonancia con mi carácter...”

l’avait pas vu depuis longtemps dans les deux pays. Il s’appelle Daniel Hendler, et on l’a vu dans les films : *Esperando al Mesías* de Daniel Burman et *El ojo en la nuca* de Rodrigo Plá (court-métrage, Mexique) en 2002, *25 watts* de Pablo Stoll et Juan Pablo Rebella et *Sábado* de Juan Villegas en 2001, *Todas las azafatas van al cielo* de Burman et *No sabe no contesta* de Fernando Musa en 2002, *El fondo del mar* de Damián Szifrón, *Whisky* de Stoll/Rebella et *El abrazo partido* de Burman en 2003, sans compter le court-métrage qu’il a lui-même réalisé, *Cuarto de hora*.

Si Burman (à trois reprises) et Stoll-Rebella (deux fois) lui ont proposé des rôles principaux ou secondaires dans leurs films, c’est parce qu’Hendler correspond à ce “nouveau” personnage caractéristique du “nouveau cinéma” : minimaliste, manquant d’assurance, confronté à des situations banales, presque adolescent dans ses névroses, se querelant toujours pour des détails insignifiants avec ses partenaires ou amis, et à la recherche de l’amour avec des filles de son âge, sans savoir comment s’adresser à elles ni comment les retenir plus tard. Jusqu’à un certain point, et avec des différences entre ses différents personnages, l’“univers” Hendler aborde l’histoire racontée dans le film en tâtonnant : il est à la fois brillant et maladroit, adulte et infantile, sensible et décidé, parfois orateur éloquent et d’autres fois affligé de problèmes de diction (que le personnage soigne en thérapie).

Hendler appartient à cette génération de jeunes acteurs qui, comme les Mexicains Gael García Bernal (avec qui il a été à l’affiche de *El ojo en la nuca*) et Diego Luna, participent à différents productions cinématographiques. Ce qui distingue Hendler est quelque chose de particulier, de frais et d’original : son habileté pour arriver à introduire, grâce à son interprétation, une part d’humour au-delà ou en deça des thèmes dramatiques. Bien sûr, à vingt-sept ans, l’“univers” Hendler est encore en cours de formation à partir de son propre magma. Impossible de l’imaginer participant au courant “épique” du cinéma antérieur, de même qu’il n’est pas l’“anti-héros” que l’on a voulu, à moment donné, substituer au héros traditionnel. Il incarne un autre genre de personnage cinématographique.

Il aimerait probablement souscrire à ce que Marcello Mastroianni, qu’il admire tant, avait dit de lui-même : “Je n’aurais jamais pu interpréter des rôles comme ceux de John Wayne, Gary Cooper ou Clark Gable... Je serais ridicule monté sur un cheval ! J’ai fini par m’apercevoir que, si je plaisais aux gens, ce n’était pas parce que j’étais tel ou tel personnage, mais parce que le personnage avait quelque chose de moi (...). Je n’ai jamais interprété un héros au sens traditionnel, mais plutôt des rôles dans lesquels les complications de la vie, ses souffrances, ses difficultés, sont acceptées avec compassion et simplicité. Je ne veux pas paraître prétentieux, mais il est vrai que je préfère les personnages qui ont des limites et des faiblesses aux vainqueurs. C’est davantage en rapport avec mon caractère...”



25 watts
(2001)
de Pablo Stoll et
Juan Pablo Rebella

JORGE RUFFINELLI ¿De qué trata *El abrazo partido*, tu tercera película con Burman?

DANIEL HENDLER De una familia judía, en particular de un personaje, cuyo padre se ha ido a Israel cuando este personaje nació, y después de la circuncisión se quedó con la madre y el hermano mayor en el barrio de Once. En un momento él se quiere ir a Europa, quiere irse de la Argentina rápidamente, saca el pasaporte polaco, y entonces llega el padre después de tanto tiempo, y se descubre una serie de asuntos familiares. Como en *Esperando al Mesías*, vendría a ser la historia de la familia judía, y es su continuación en algunos aspectos... No en todos.

JR Aunque los personajes tengan nombres diferentes, ¿sería la segunda parte de *Esperando al Mesías*?

DH En realidad los personajes tienen los mismos nombres, al menos el mío: "Ariel", aunque con otro apellido: Macaró. Lo que los vincula es lo autobiográfico de ambos papeles, que responde a diferentes etapas de Burman, pero no se ajusta necesariamente a él y a su historia, aparte de que los cuadros familiares son bien diferentes. Siempre hay una idiosincrasia del personaje, una forma de ver los asuntos judaicos y familiares que tienen mucho en común, pero ésta es mucho mejor película, me parece.

JR En el "nuevo-nuevo" cine rioplatense –digo pensando en Burman, Rotter, Villegas, Sziffrón, Loza, Acuña y otros– hay un aire de familia que por el momento podríamos denominar "minimalismo" para mejor (o peor) entender-

JORGE RUFFINELLI De quoi parle *El abrazo partido*, ton troisième film avec Burman ?

DANIEL HENDLER D'une famille juive et en particulier d'un personnage dont le père est parti en Israël à sa naissance et qui, après la circoncision, est resté avec sa mère et son frère aîné dans le quartier de Once. A un certain moment, il décide de partir en Europe, il veut quitter sans plus tarder l'Argentine et il obtient un passeport polonais, et c'est alors que, après toutes ces années d'absence, son père réapparaît, et toute une série d'antécédents familiaux sont dévoilés. Comme dans *Esperando al Mesías*, c'est l'histoire de cette famille juive, et, sous certains aspects, mais pas tous, c'est une suite de ce film...

JR Même si les personnages ont des noms différents, ce serait donc en quelque sorte la seconde partie de *Esperando al Mesías* ?

DH En fait, les personnages ont les mêmes prénoms, du moins le mien, Ariel, mais avec un autre nom de famille: Macaró. Ce qui relie les deux films, c'est le côté autobiographique des deux rôles, qui évoque différentes étapes de la vie de Burman mais ne reprend pas nécessairement sa propre histoire. De plus, les milieux familiaux sont très différents. Il y a toujours des traits du personnage, une façon de voir les thèmes judaïques et familiaux qui ont beaucoup en commun, mais ce film est, à mon avis, bien meilleur.

JR Dans le "nouveau-nouveau" cinéma du Rio de la Plata – je pense à Burman, Rotter, Villegas, Sziffrón, Loza, Acuña et d'autres –, il y a un air de famille que nous pourrions



Photo prise par Jorge Ruffinelli en automne 2003 à Montevideo

nos, que contrasta con el cine programático y épico, dedicado a interpretar lo social, como era el cine de los sesenta. En la actuación hay también minimalismo, sobriedad, cautela... Al contrario de los personajes de Luppi, Alterio, Solá, incluso Grandinetti en la reciente película de Lecchi, *El juego de Arcibel*, quienes buscan una respiración grande y por momentos grandilocuente, porque esos personajes son "larger than life"...

DH Me ofrecieron hacer en *El juego de Arcibel* el personaje que después hizo Diego Torres... No vi la película, no sé si hice bien en no hacerlo.

JR Hiciste bien. Habrías incurrido en una curiosa épica: la Revolución se programa desde la cárcel, como si fuera un juego de ajedrez, y luego Arcibel acepta que otro asuma su identidad. A lo que voy es que los personajes parecen pertenecer a dos categorías: héroes (*Arcibel*, *Corazón de fuego/El último tren*, *Rosarigasinós*) o jóvenes de identidades cotidianas, chicas, a veces confusas (*Sólo por hoy*, *Sábado*, *Extraño*, *El fondo del mar*, *Hoy y mañana*, *Nadar solo*, etc.). Es decir: cine heredero de los 60 y por otro lado cine "posmoderno", sin grandes meta-relatos, atendido a la cotidianidad y a los sueños individuales.

DH No había pensado en esa forma de verlo. Sí se me había ocurrido pensar qué haría yo si me ofrecieran hacer esos personajes y no sé, depende, pero la opción tiene como un peso, y yo prefiero hacer tipos normales... Tipos "normales", en todo caso, en los que mis anormalidades puedan entrar como si fueran del personaje y, luego darle un toque al personaje.

JR Tú has hecho papeles diferentes que tienen un aire de familia entre sí.

DH Esa forma de verlo podría ser bastante generosa conmigo. Otra es, creo, que los personajes tienen en común varias cosas, algunas contra las que he intentado luchar un poco, y que he descubierto durante el proceso mismo. Hay como un lado torpe que se repite en algunos personajes, sobre todo en *El fondo del mar*, *Sábado* y *Esperando al Mesías*, no sé si en *25 watts*... Eso tiene que ver con que los directores vieron algo en mí que les interesó explotar, o bien que me meto en el humor por una zona precisa. Por otro lado pienso que hay variantes de esa torpeza, y hasta una cierta conciencia. Y después, también, algo que de repente en la última película de Burman, *El abrazo partido*, estuve intentando más: sacar la actuación de encima, como buscando desenmascarme, lo que puede hacer que surja un personaje más parecido a mí, a diferencia de otros que parecen parecidos a mí pero no lo son tanto. Desenmascarme de ciertas zonas donde yo me sentía cómodo.

appeler, pour le moment et pour être plus – ou moins – explicite, "minimalisme", qui contraste avec le cinéma programatique et épique, centré sur la réalité sociale, qu'était le cinéma des années soixante. Dans l'interprétation aussi, on retrouve minimalisme, sobriété et prudence... Au contraire des personnages de Luppi, Alterio, Solá et même Grandinetti, dans le film récent de Lecchi, *El juego de Arcibel*, qui, eux, recherchent une respiration ample et par moments grandiloquente, parce que ces personnages sont "larger than life"...

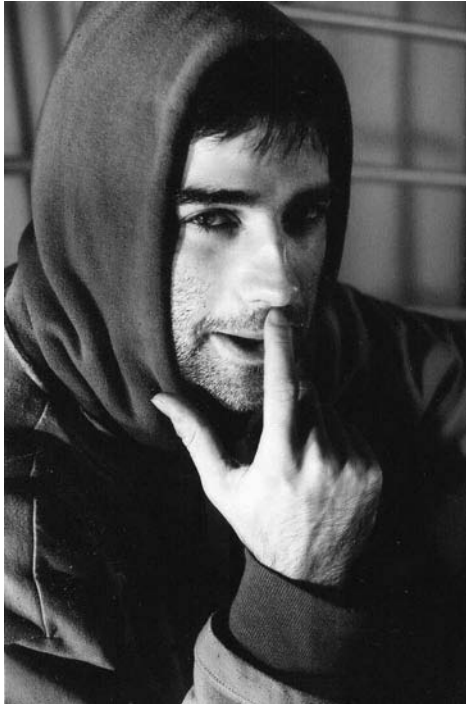
DH On m'avait offert le rôle du personnage qu'a finalement joué Diego Torres dans *El juego de Arcibel*... Je n'ai pas vu le film, je ne sais pas si j'ai bien fait de le refuser.

JR Tu as bien fait. Tu te serais retrouvé dans une curieuse épopée : la Révolution est programmée depuis la prison, comme s'il s'agissait d'un jeu d'échecs, et ensuite Arcibel accepte qu'un autre adopte son identité. Ce que je veux dire est que les personnages semblent appartenir à deux catégories : les héros (*Arcibel*, *Corazón de fuego/El último tren*, *Rosarigasinós*) ou des jeunes à l'identité banale, étroite, parfois confuse (*Sólo por hoy*, *Sábado*, *Extraño*, *El fondo del mar*, *Hoy y mañana*, *Nadar solo*, etc.) C'est-à-dire d'un côté un cinéma hérité des années soixante et de l'autre un cinéma "postmoderne", sans grands métarécits, qui s'en tient à la quotidienneté et aux rêves individuels.

DH Je n'avais pas pensé à cette façon de voir. Il m'était bien arrivé de me demander ce que je ferais si on me proposait de jouer ces personnages, mais je ne sais pas trop, ce choix implique quelque chose de pesant et moi, je préfère jouer des types normaux... Des types "normaux", en tout cas, chez qui mes anormalités puissent se glisser comme si elles appartenaient au personnage et, ensuite, donner une touche particulière au personnage.

JR Tu as joué des rôles différents qui ont entre eux un air de famille.

DH Cette façon de voir les choses m'accorde peut-être trop d'importance. Une autre façon de les voir est, je crois, de dire que les personnages ont en commun plusieurs choses, dont certaines contre lesquelles j'ai essayé de lutter un peu et que j'ai découvertes à cette occasion. Il y a comme un côté maladroit qui revient chez certains personnages, surtout dans *El fondo del mar*, *Sábado* et *Esperando al Mesías*, et peut-être aussi dans *25 watts*... Cela tient à ce que les réalisateurs ont vu en moi quelque chose qu'ils ont eu envie d'explorer, ou bien au fait que j'entre dans l'humour par une brèche précise. D'un autre côté, je pense qu'il y a des variantes dans cette maladresse, et même une certaine conscience. Et dans le dernier film de Burman, *El abrazo partido*, j'ai poussé quelque chose plus loin : j'ai essayé de me débarrasser de l'interprétation, comme si j'essayais de jeter le masque afin de faire surgir un personnage plus semblable à moi, à la différence d'autres personnages qui paraissent être semblables à moi mais ne le sont pas tant que ça. Jeter le masque de certains registres où je me sentais à l'aise.



© Jean-Philippe Polo

JR En tus personajes, y claramente en *El fondo del mar*, hay una oscilación entre dos extremos que yo llamaría James Dean y Monsieur Hulot (Tati), es decir, la vulnerabilidad y la torpeza funcional.

DH Me gustaría mostrarte una hojita donde tengo anotadas las películas que quiero ver. Entre ellas, las de James Dean. Conozco imágenes, pero no vi ninguna de sus películas entera.

JR No quise aludir a que tus personajes se basaran en los de James Dean.

DH No, no. Me avergüenza no haberlas visto.

JR El “personaje” Dean está disuelto en la cultura norteamericana de las últimas décadas, cambió la sensibilidad de la actuación, como, antes que él, Marlon Brando, quien a su vez influyó sobre Dean. Con estos actores se modificó el paradigma de qué era ser “hombre”. Antes existían los tipos viriles como Gary Cooper, John Wayne, Kirk Douglas, Burt Lancaster, funcionando con el estereotipo de que “los hombres no lloran”. Hoy el modelo masculino incluye al individuo vulnerable emocionalmente. Me parece un hallazgo cuando, en *El fondo del mar*, tu personaje se describe ante sus amigos como “la mujer de la pareja” –en su relación con su novia– porque cumple las tareas del hogar y es el celoso, todo lo cual les correspondía antes a las mujeres. Además, en esa misma película, tu contrincante es más maduro, más fuerte y con mayores armas, porque es el psicoanalista que abusa de tu novia por el fenómeno de la “transferencia”.

DH Creo que sí, que en *El fondo del mar*, si vos decís James Dean y Tati como dos extremos, hay algo de eso y a la vez

JR Chez tes personnages, et de façon évidente dans *El fondo del mar*, il y a une oscillation entre deux extrêmes, que j’appellerais James Dean et Monsieur Hulot (Tati), c’est-à-dire la vulnérabilité et la maladresse fonctionnelle.

DH J’aimerais te montrer une petite feuille de papier sur laquelle j’ai noté les films que je veux voir. Parmi eux, il y a ceux de James Dean. Je connais certaines images, mais je n’ai vu aucun de ses films en entier.

JR Je n’ai pas voulu dire que tes personnages étaient basés sur ceux de James Dean.

DH Non, non. Mais j’ai honte de ne pas avoir vu ses films.

JR Le “personnage” Dean a été assimilé par la culture nord-américaine des dernières décennies, il a changé la sensibilité de l’interprétation, comme l’avait fait, avant lui, Marlon Brando, qui avait lui-même eu une influence sur Dean. Avec ces acteurs, c’est toute l’idée qu’on se faisait de “l’homme” qui a évolué. Jusque là, il y avait les types virils comme Gary Cooper, John Wayne, Kirk Douglas ou Burt Lancaster, qui fonctionnaient sur le stéréotype “les hommes ne pleurent pas”. Aujourd’hui, le modèle masculin inclut aussi l’individu émotionnellement vulnérable. Je trouve que c’est une bonne trouvaille que, dans *El fondo del mar*, ton personnage, en évoquant devant ses amis sa relation avec sa compagne, se décrive comme “la femme du couple”, parce qu’il accomplit les tâches ménagères et qu’il est jaloux, tout ce qui, avant, était considéré comme le propre des femmes. De plus, dans ce même film, ton rival est plus mûr, plus fort et doté de meilleures armes que toi, parce que c’est le psychanalyste qui abuse de ta compagne grâce au phénomène de “transfert”.

DH Je crois qu’en effet, dans *El fondo del mar*, si tu considères James Dean et Tati comme deux extrêmes, il y a quelque chose de cela et, en même temps, ce personnage évolue dans un film qui se réfère à certains genres et flirte avec eux. Parfois, d’un point de vue formel, il a l’attitude d’un personnage de film de genre, mais en réalité il lui arrive tout un tas de choses qui font obstacle à son action et, pour ainsi dire, à sa possibilité de servir au public les sensations typiques d’un film de suspense. Et c’est parce qu’il se retrouve toujours renvoyé ou confronté à ses propres faiblesses qu’il ne peut pas se comporter de la façon qu’on attendrait de lui dans un film à suspense.

JR C’est bien ça. Si *El fondo del mar* était vraiment un film à suspense, le personnage serait le Gary Grant de

este personaje entra en una película que se guía por algunos géneros y coquetea con ellos. A veces formalmente tiene la actitud de un personaje de película de género pero en realidad le están pasando un montón de cosas que entorpecen su accionar y su –digamos– servir al público de las sensaciones típicas de una película de suspenso. Y es que está siempre encontrándose o chocándose con sus propias debilidades como para poder comportarse de la manera que le exigiría una película de suspenso.

JR Ahí está. Si *El fondo del mar* fuera de lleno una película de suspenso, el personaje sería el Cary Grant de Hitchcock, si fuera un western, sería el John Wayne de Ford, si de piratas, sería el “hidalgo” Burt Lancaster de Siodmak. Personajes redondos, sin fisuras, genéricos.

DH Lo vulnerable está en el personaje y a la vez responde a la opción personal del director Sziffrón, que impide que la película sea una película de género. En el ejemplo del personaje de Garzón (el psicoanalista), hay una idiosincrasia y una personalidad muy jodida, y en el mío también. Ciertos rasgos particulares que hacen que todo eso se vuelva algo que no sé si llamarle localista o autobiográfico y a la vez inmerso en una película de género. Me parece que estuvo bien el tratar de estar a la vez en contacto con una parte íntima y psicológica del personaje, y con una parte formal que respondería a una película de género.

JR Sigamos con los actores para actores. Supongo que todo actor, por profesionalidad, admira a otros actores. ¿Cuáles serían los tuyos?

DH De vez en cuando pienso, pero nunca llego a confeccionar una lista. Jean Paul Belmondo me gusta mucho; Mastroianni me encanta. Y después, por ejemplo, también muchos yanquis jóvenes, cuyos nombres no recuerdo ahora, y por eso no me animo a elegir ninguno. Son muchos y bastante buenos.

JR Tomando al cine norteamericano en general, ¿podrías admitir que, si existe un rasgo destacable, es la actuación? Una tradición formidable de actores: Pacino, Hofman, De Niro, Voigt. Como decís, son muchos.

DH De cada uno me gusta algo, pero no me gusta completo como modelo, no. De repente veo a Al Pacino hablando y hay algo impresionante en él. Son como marcas registradas, fuertes, de una cosa específica, y no necesariamente se han arriesgado tanto como otros. Por ejemplo John Casavettes, que si bien no es muy actor ni se fascinaba tanto con la actuación, tiene algo que me parece de una austeridad admirable, y que de repente no encuentro en muchos otros norteamericanos. John Malkovich tiene algo impresionante, a la vez que una presencia muy fuerte.

JR Hay una pregunta que tendría que hacerte dentro de diez o quince años, cuando hayas trabajado con muchos

Hitchcock, si c’*était* un western, le John Wayne de Ford, un film de pirates, l’“hidalgo” Burt Lancaster de Siodmak. Des personnages ronds, sans fissures, génériques.

DH Il y a un aspect vulnérable dans le personnage et, en même temps, cela répond au choix personnel du metteur en scène, Sziffrón, qui ne veut pas que le film soit un film de genre. Le personnage qu’interprète Garzón (le psychanalyste) est un type bizarre, et le mien aussi. Il y a chez eux des traits particuliers qui laissent apparaître quelque chose que je ne sais pas si appeler particularisme local ou référence autobiographique, et qui se trouve en même temps immergé dans un film de genre. Il me semble que c’*était* une bonne chose d’essayer d’être à la fois en contact avec une partie intime et psychologique du personnage, et avec une partie formelle qui pourrait correspondre à un film de genre.

JR Parlons des acteurs pour acteurs. Je suppose que tout acteur, par professionnalisme, admire d’autres acteurs. Peux-tu en citer quelques-uns ?

DH Même si de temps en temps j’y pense, je n’arrive jamais à faire une liste. J’aime beaucoup Jean-Paul Belmondo, j’adore Mastroianni. Et puis il y a aussi, par exemple, beaucoup de jeunes nord-américains, dont je ne me rappelle pas les noms maintenant, c’est pourquoi je préfère ne citer personne. Il y en a beaucoup et ils sont assez bons.

JR En parlant du cinéma nord-américain en général, tu serais d’accord pour dire que, s’il existe un trait qui le distingue, c’est l’interprétation ? Avec une tradition formidable d’acteurs : Pacino, Hofman, De Niro, Voigt. Comme tu dis, il y en a beaucoup.

DH Chez chacun, il y a quelque chose qui me plaît, mais aucun ne me plaît entièrement comme modèle. Quand je vois Al Pacino parler, je me dis que c’est vrai qu’il y a quelque chose d’impressionnant en lui. Ils sont tous comme les marques déposées, solides, d’une chose spécifique, mais ils n’ont pas forcément pris autant de risques que d’autres. Par exemple John Cassavettes, qui, pourtant n’était pas un grand acteur et n’était pas spécialement attiré par ce métier, a quelque chose qui me semble relever d’une austérité admirable et que je ne retrouve pas chez beaucoup d’autres nord-américains. John Malkovich a quelque chose d’impressionnant en même temps qu’une présence très forte.

JR Il y a une question qu’il vaudrait mieux que je te pose dans dix ou quinze ans, quand tu auras travaillé avec beaucoup de réalisateurs. Je crois qu’un certain nombre d’entre eux « utilisent » l’acteur pour son image et ne font pas tellement confiance à sa créativité. Pour eux, un acteur est une pièce qu’ils déplacent sur un échiquier. Pour quelques-uns seulement, l’acteur est un artiste que l’on écoute et dont on accepte les suggestions. En général, les réalisateurs latino-américains ne sont pas de bons “directeurs d’acteurs”. Tu as travaillé avec de jeunes metteurs en scène, peut-être les choses sont-elles en train de changer.

directores. Yo creo que un número de ellos "usan" al actor por su imagen y no confían tanto en su creatividad. Para ellos un actor es una pieza que mueven en el tablero. Para unos pocos, el actor es un artista a quien se escucha y de quien se aceptan sugerencias. En general los directores latinoamericanos no son buenos "directores de actores". Tú has trabajado con directores jóvenes, y tal vez ahí cambie la cosa.

DH Yo creo que que sí, es diferente. No conozco cómo trabajan los viejos directores del cine argentino pero, al menos cuando vos decís eso de que "buscan del actor una imagen", de repente pienso que los nuevos comparten un poquito con el actor la búsqueda. Lo que no quiere decir que el actor deje de someterse a una serie de premisas que a veces pueden ser engañosas, o que pueden provocar algo. El director siempre está del lado del que va a robar una imagen resultante aunque el actor crea que está participando activamente como una fuente creativa. De hecho, a mí me gusta cuando descubro que estaban tratando de captar algo en mí. Yo estaba enroscado en algo, y después resulta que no, que se estaba pidiendo de mí algo específico. Me encanta cuando lo descubro y cuando queda bien. En cambio cuando el director no es muy idóneo, estás pensando que la película es una y es otra, y tu trabajo resulta pésimo.

En el caso de Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll (*25 Watts*) creo que una de sus grandes virtudes fue la paciencia y la apertura. No llegaban al set y a los ensayos con un megáfono y una silla de director sino que había un constante replanteo y escuchar y tratar de entender y equivocarse y volver atrás. Eso daba mucha seguridad y generaba un aprendizaje de todas las partes. Entonces me parece que son buenos directores de actores, por la actitud de búsqueda honesta que tienen. Y es también el caso de Burman y de Villegas. Burman sabe explotar muy bien lo que cada actor tiene –o sea, capitalizar– y si de repente algún actor tiene habilidad para improvisar el texto, lo deja improvisar; a otro que tiene presencia fuerte, lo marca mucho. Y el caso de Szifrón es el de un tipo que está más al modo norteamericano, que sabe muy precisamente qué quiere como resultado y no importa el medio de conseguirlo, él va a insistir hasta conseguirlo. Ahí el casting es muy importante porque de repente una actriz no funciona y él la cambia, y aparece otra que funcionó. Es un buen director de actores porque encuentra al actor con quien puede lograr lo que busca.

JR ¿Sentís que tu actuación depende de la presencia de otros actores? ¿Apreciás el desafío que suponen otros buenos actores, o podés abstraerte?

DH Me parece que, a veces en el cine, el tema de la escucha con el otro actor es fundamental. Cuando es un plano en el que están los dos, es fundamental una verdadera escucha, un verdadero contacto con la situación concreta que se ve en el plano: piso, persona, distancia... Tiene que haber una escucha real que a veces en el plano-contraplano está dado por tener que imaginar el alcance que tiene el plano y escuchar qué hizo el

DH Je crois qu'en effet, c'est différent. Je ne sais pas comment travaillent les réalisateurs argentins plus âgés mais, mais quand tu dis qu'ils "cherchent chez l'acteur une image", je pense que les nouveaux réalisateurs partagent un peu cette recherche avec l'acteur. Ce qui ne veut pas dire que l'acteur cesse de se soumettre à une série de prémisses qui peuvent parfois être trompeuses, ou bien qui peuvent provoquer quelque chose en lui. Le réalisateur est toujours du côté de celui qui va voler une image résultante, même si l'acteur croit qu'il a une participation active et créatrice. En fait, personnellement, ça me plaît de découvrir qu'on a essayé de capter quelque chose en moi. J'étais fixé sur quelque chose et puis finalement non, on me demandait quelque chose de bien précis. J'adore trouver ce que c'est et parvenir à un bon résultat. En revanche, lorsque le réalisateur n'est pas très compétent, tu penses que le film est comme ça alors qu'il est différent, et ton interprétation est très mauvaise.

Dans le cas de Juan Pablo Rebella et Pablo Stoll (*25 watts*), je pense qu'un de leurs grands mérites a été la patience, l'ouverture d'esprit. Ils n'arrivaient pas sur le plateau et aux répétitions avec un mégaphone et un fauteuil de réalisateur, c'était une remise en question permanente, ils écoutaient, essayaient de comprendre, se trompaient, recommençaient. Cela mettait en confiance et favorisait l'apprentissage de tout le monde. C'est pour cette démarche de recherche honnête que je trouve que ce sont de bons directeurs d'acteurs. C'est également le cas de Burman et de Villegas. Burman sait très bien tirer profit des ressources de chaque acteur, et s'il se rend compte qu'un acteur a du talent pour improviser le texte, il le laisse improviser, si un autre a une présence très forte, il va donner plus d'importance à son personnage. En revanche, Szifrón est quelqu'un qui travaille davantage à la façon nord-américaine, qui sait très précisément ce qu'il veut obtenir et qui se soucie peu de la façon d'y parvenir, il va insister jusqu'à ce qu'il atteigne son but. Avec lui, le casting est très important parce que si une actrice ne convient pas pour le rôle, il en prend une autre qui finalement va mieux. C'est un bon directeur d'acteurs parce qu'il trouve l'acteur avec qui il va pouvoir obtenir ce qu'il veut.

JR As-tu l'impression que ta façon de jouer dépend de la présence d'autres acteurs ? Ressens-tu comme un défi la participation d'autres bons acteurs, ou peux-tu en faire abstraction ?

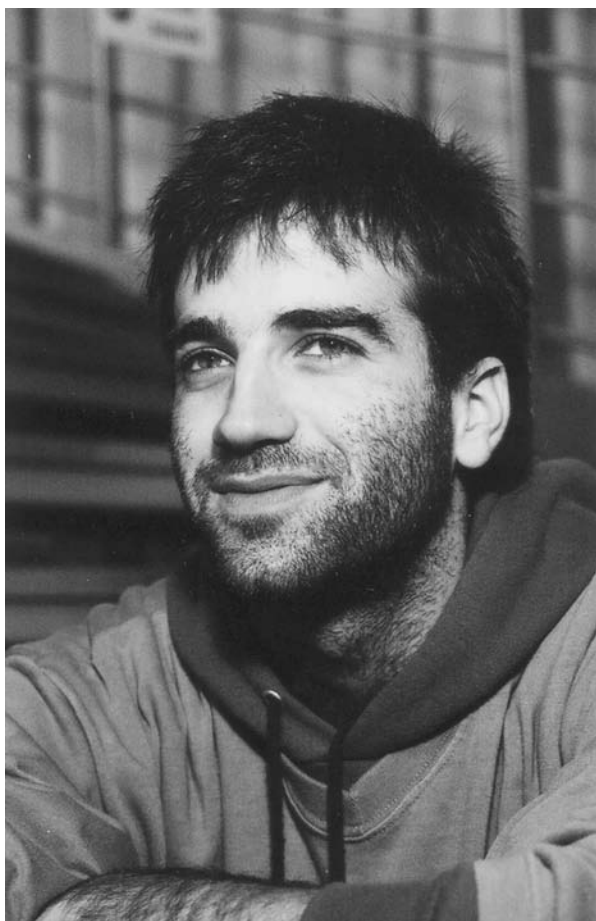
DH Il me semble que parfois, au cinéma, être à l'écoute de l'autre acteur est essentiel. Lorsqu'il y a un plan où on est à deux, il faut être particulièrement attentif, appréhender la situation concrète qu'on voit dans le plan : la pièce, la personne, la distance... Dans un plan/contre-plan, cette attention soutenue consiste parfois à imaginer la portée du plan et à être attentif à ce que l'autre a dit dans le plan antérieur, parce que quand soudain c'est ton plan et que l'autre, qui



Photo prise par Jorge Ruffinelli en automne 2003 à Montevideo

otro en el plano anterior, porque de repente cuando es tu plano y el otro que te está pasando la letra no está en la actitud viva en que estaba cuando lo filmaban, entonces es necesario recordar su plano anterior para reaccionar... Cuando hay un buen actor ese encuentro es más provocativo. A uno le llegan muchos más estímulos para reaccionar. Creo que ahí está, en la reacción espontánea o diseñada previamente, la parte más difícil de los personajes. Cuando tienen que reaccionar aparece todo junto: aparece uno, aparece lo que pensó el personaje, si quedó verosímil o no. En el choque con estos actores, es cuando todo esto de reaccionar se vuelve más estimulante y uno no tiene que estar pensando cómo se va a ver en la pantalla. Uno

te cède la parole, n'est plus dans l'attitude dans laquelle il était lorsqu'on le filmait, alors il faut se rappeler le plan antérieur pour réagir... Lorsqu'il y a un bon acteur, la rencontre est plus motivante. Tu te sens beaucoup plus stimulé. Je crois que c'est cette réaction, spontanée ou préalablement étudiée, qui est la plus difficile à jouer. C'est à ce moment-là que tout est perceptible à la fois : le personnage, ce qu'il pense, s'il est vraisemblable ou pas. C'est dans le choc avec ces bons acteurs que la façon de réagir devient plus stimulante, et on n'a pas besoin de se demander comment on va être à l'écran. On se laisse aller plus librement parce qu'il se passe plus de choses. Je me rends



© Jean-Philippe Polo

se entrega más libremente porque suceden más cosas. Quienes me parecen los mejores actores, descubro que son los que efectivamente en el set también escuchan más y te provocan más. No son los que se cuidan y después aparecen mágicamente como buenos actores. No conocí ningún buen actor que no escuchara y provocara.

JR Tú te formaste en teatro, no en cine. ¿Cómo ves la diferencia entre los dos estilos? Pienso, por ejemplo, en la "gestualidad teatral", que se elimina en cine... A menos que hagas teatro minimalista...

DH Paralelamente a formarme en teatro, empezamos a hacer algunos cortos y videos con Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll y Federico Beiroj. Nos íbamos un fin de semana para afuera y ellos hacían un corto donde actuábamos Beiroj y yo, después Beiroj y yo hacíamos un corto y ellos actuaban. Después, en la Universidad Católica Rebella y Stoll hacían alguna cosa y yo participé. Entonces empecé a estar en contacto paralelo teatro-cine. Si bien no me formé en cine, ya desde el principio tuve un acercamiento. Y también puedo decir que aprendí mucho con Juan y Pablo. Y aprendí hasta una cosa bien básica: la diferencia entre cine y teatro. Me parece que eso me ayudó para acercarme al teatro de otra manera, donde es importante des-formarse (no se me ocurre otro término y digo "des-formarse" para que no se confunda con deformarse), es decir, dar un paso atrás. En teatro, cuanto más herramientas uno consigue y más se fortalece, pierde capacidad de

compte que ceux qui me semblent être les meilleurs acteurs sont aussi ceux qui, sur le plateau, t'écoutent le plus et te stimulent le plus. Ce ne sont pas ceux qui sont concentrés sur eux-mêmes et apparaissent ensuite magiquement comme de bons acteurs. Je n'ai connu aucun bon acteur qui ne s'efforce d'écouter et de stimuler son partenaire.

JR Tu as reçu une formation théâtrale, pas cinématographique. Comment vois-tu la différence entre les deux styles ? Je pense, par exemple, à la "gestualité théâtrale", qui est éliminée au cinéma... A moins qu'on ne fasse du théâtre minimaliste...

DH Parallèlement à ma formation théâtrale, j'ai commencé à faire des courts-métrages et des vidéos avec Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll et Federico Beiroj. Nous partions pour le week-end à l'extérieur et Rebella et Stoll faisaient un court-métrage où Beiroj et moi jouions, ensuite c'était nous qui tournions et eux qui jouaient. Puis Rebella et Stoll ont fait des petits trucs à l'Université catholique et j'y ai participé. C'est alors que j'ai commencé à avoir des contacts en parallèle avec le théâtre et le cinéma. S'il est vrai que je n'ai pas été formé au cinéma, je l'ai abordé dès le début. Et je peux aussi dire que j'ai beaucoup appris avec Juan et Pablo. J'ai même appris une chose vraiment essentielle : la différence entre le cinéma et le théâtre. Je pense que cela m'a aidé à aborder le théâtre d'une autre façon, j'ai

escucha, de absorción, de meterse en universos diferentes sin llevar siempre ese universo bajo el brazo. Lo que me pasó de repente en un cortometraje, era eso: dame cuenta de que hay que dar un paso atrás. De la experiencia de actor no hay que seguir hacia adelante, siempre hay que volver al lugar inicial, des-aprender y estar pronto para dar un paso en la dirección adecuada, o meterse en un camino adecuado donde las experiencias que hayas tenido anteriormente te van a servir como referentes, técnicamente, pero siempre con esa idea de volver un paso atrás y no montarte arriba de la experiencia con tus herramientas que ya sabés cómo usar. Es lo que muchos llaman el salto al vacío. Ese salto al vacío indispensable para la actuación, que cuando no está uno aún puede decir “es eficaz”, “está bueno”, pero probablemente no se genere ahí un universo único, que responda a la mirada del director con contundencia. Puede haber un actor luciendo sus dotes y sus técnicas, pero en el fondo no sé si es buen actor.

JR Tú eres actor, has realizado cortometrajes, has dirigido teatro, tienes una inmersión más integral en lo que es hacer cine y teatro. Esta pregunta pretende ir más atrás, al origen: ¿por qué? ¿por qué cine y teatro? ¿por qué actuar? ¿de dónde viene el deseo de ser otro, de frustraciones de la infancia...? Disculpá los lugares comunes de este sicoanálisis improvisado...

DH Todavía no llegué a respuestas tan cabales, pero puedo decir cosas para que otros se encarguen de interpretarlas sicoanalíticamente. Yo era bastante mentiroso de chico, mis papás me llevaron al psicólogo por eso. Inventaba historias, sobre todo, pero también tenía mucha conciencia sobre el tema de la mentira. No me gustaba mucho, y existía una división entre lo que mostraba y lo que yo sentía que era. No es que fuera una mentira inevitable o que me metiera en mentiras, sino que había ya una conciencia preocupante, porque ya detectaba –por lo que me decía mi madre–, que ahí había algo éticamente raro. No sé si el actuar es una forma de legalizar o de darle un buen uso –saludable– a eso que se venía gestando desde hace mucho tiempo. En un momento me vino un rechazo a mentir. Me sensibilicé ante la mentira, y hubo cosas que no me gustaron, cuando me daba cuenta de lo que podía provocar la mentira. Me prohibí mentir y de repente me encontraba mintiendo –que ya entonces encontraba la mentira en pequeñísimas cosas como exagerar o embellecer una anécdota– y se me aparecía el detector y yo aclaraba que: “en realidad esto no es tan así, lo exageré un poquito”...

Yo sé que en general son cosas normales pero sí tuve una cuestión con eso de la mentira. De hecho, cuando fui a terapia por primera vez, a los tres años y ocho meses –yo me hacía pis en la cama y mis padres se divorciaron– al final me sometí al diván, y el primer día el sicoanalista me abrió una canilla de agua y me preguntó qué me hacía pensar eso... No quiero decir que fue lo único que hizo, pero yo noté en ese momento que él tenía cierta información sobre el asunto del pis, y que no me la estaba dando directa-

compris l'importance de se dé-former (je ne sais pas comment l'exprimer autrement et je dis bien dé-former, à ne pas confondre avec déformer), c'est-à-dire faire un pas en arrière. Au théâtre, plus on a d'outils qui aident à se sentir à l'aise, plus on perd la capacité d'écouter, d'absorber, de se plonger dans des univers différents sans les avoir déjà tout prêts dans sa poche. Et un jour, dans un court-métrage, je me suis rendu compte de cela :qu'il fallait faire un pas en arrière. Il ne faut pas continuer à avancer à partir de ton expérience d'acteur, il faut toujours revenir au point de départ, désapprendre et être prêt à faire un pas dans la bonne direction, ou prendre un chemin approprié où les expériences que tu as pu avoir avant te servent de référents, techniquement parlant, mais toujours avec cette idée de reculer d'un pas et ne pas te placer au-dessus de l'expérience en te servant des outils que tu sais déjà utiliser. C'est ce que beaucoup appellent le saut dans le vide. Ce saut dans le vide est indispensable à l'interprétation, et lorsqu'il n'existe pas, on peut toujours dire de l'acteur qu'il est “efficace”, qu'il est “bon”, mais il est probable qu'il n'aura pas réussi à créer un univers unique, qui corresponde de façon saisissante au regard du réalisateur. Ce peut être un acteur qui fait étalage de son talent et de sa technique, mais, au fond, je ne sais pas si c'est un bon acteur.

JR Tu es acteur, tu as réalisé des courts-métrages, tu as aussi dirigé des acteurs de théâtre... Tu as donc une expérience très complète de ce qu'est faire du cinéma et du théâtre. Ma question a pour objectif de revenir à l'origine de tout cela : Pourquoi ? Pourquoi du cinéma et du théâtre ? Pourquoi jouer ? D'où vient ce désir d'être un autre ? De frustrations qui datent de l'enfance ?... Pardon pour les lieux communs de cette psychanalyse improvisée...

DH Je n'ai toujours pas de réponse parfaite à ces questions, mais je peux dire certaines choses, que d'autres se chargeront d'interpréter d'un point de vue psychanalytique. Quand j'étais petit, j'étais assez menteur et mes parents m'ont même emmené chez un psychologue. J'inventais surtout des histoires, mais en même temps j'étais très préoccupé par le fait de mentir. Ça ne me plaisait pas beaucoup, et il y avait un écart entre ce que je montrais et ce que je sentais que j'étais. Ce n'était pas que ce soit un mensonge inévitable ou que je m'enfoncerais dans les mensonges mais j'avais déjà une conscience préoccupante du mensonge, parce que je détectais déjà – à cause de ce que me disait ma mère –, qu'il y avait là quelque chose de moralement bizarre. J'ignore si le fait de jouer est une façon de légaliser ou de conférer un bon usage – un usage sain – à ce qui était en germe chez moi depuis longtemps. Il y a eu un moment où j'ai rejeté le mensonge. J'ai pris conscience de ce qu'était mentir, et il y a eu des choses qui ne m'ont pas plu quand je me suis rendu compte des conséquences que cela pouvait avoir. Je me suis interdit de mentir et parfois, lorsque je me surprénais quand même à le faire – j'en était venu à considérer comme mensonges des choses insignifiantes, comme

mente sino que quería ver cómo yo reaccionaba... Entonces lo engañé, le dije que me hacía pensar en... (otras cosas). Y tuve con él una relación de mentiras, tratando de manipular mi imagen ante él, hasta un momento en que el tipo –que era muy grandote y serio y distante– se ofreció a hacer lo que yo quisiera. Me dijo que yo pensara y le pidiera cualquier cosa y que él lo iba a hacer, que confiara en él. Creo que ahí pasé de la actuación a la dirección, fue como que se ponía en mis manos, porque de ahí indudablemente iba a salir también mucho más de mí. Entonces le pedí que se subiera a su biblioteca y fue como dirigir una escena que quería ver, provocar una escena extraña, algo que me parecía imposible.

En realidad no es que ahí está la respuesta, por eso aclaro que son cosas que pienso, y digo "Sí, por ahí había cosas que tienen que ver con la actuación, con la dirección, con la mentira, inventar historias, tratar de hacer algo bueno con eso, con el tema del invento, y no una cosa que genere algo malo."

JR Y cuando se separaron tus padres te sentiste culpable... Y para conjurar la culpa, te escondés en diferentes personajes... Ya ves, estamos en sesión de terapia completa...

DH ¡En vivo y pasando por alto muchas reglas del psicoanálisis! No, no me sentí culpable, no lo recuerdo así. Quizás haya algo de eso, pero no recuerdo una sensación de culpa.

JR ¿Cómo te sentís como actor? Por un lado has tenido la fortuna de actuar en películas buenas, de acompañarlas en festivales, de hacer circo y mercado. ¿Cómo sentís este momento?

DH Yo estoy contento, como vos decís, porque estoy actuando en películas que tienen valor –pueden ser mejores o peores pero salvo alguna, te diría que estoy muy contento con ellas, y eso le da un sentido mayor a la cuestión... Porque eso que también mencionaste, del circo y de los mercados, es algo con lo que, no diría que me llevo mal pero que al menos me cuestiono. A veces me pregunto para qué sirve meterse en esto, ¿vale la pena que se invierta dinero y que uno viva de esto? Uno se fortalece un poco en la medida en que encuentra que se convirtió en un actor... De repente empecé a vivir de ser actor y en los aeropuertos, cuando preguntan por la ocupación, empecé a poner: actor. De esto no hace mucho tiempo, porque me costaba decirlo. ¿Qué quiere decir ser actor? El hecho de hacer cosas que valen la pena, películas que está bien que se hagan, y que alguien pague la entrada y le provoque algo, todo eso me fortalece un poco, y me hace pensar que sí, que estoy muy contento, muy agradecido. Creo que tuve suerte, y que supe también tener paciencia para no embarcarme y perderme en la necesidad de actuar. Trato de mantener un equilibrio entre las ganas fuertes de actuar –a veces disminuyen–, y las ganas de participar en buenos proyectos, y también de vivir de esto. Y con cierta estrategia

exagerar o embellir una anécdota – el detector se metía en marcha y me me lanzaba en explicaciones: "En realidad, ce n'était pas vraiment comme ça, j'ai exagéré un peu..."

Je sais qu'en général ce sont des choses normales, mais c'est vrai que j'ai eu un problème avec le mensonge. En fait, lorsque je suis allé pour la première fois en thérapie, à trois ans et huit mois – je faisais pipi au lit, mes parents étaient en train de divorcer – et que j'ai accepté de me soumettre au divan, le premier jour, le psychanalyste a ouvert un robinet d'eau et m'a demandé à quoi ça me faisait penser... Je ne veux pas dire que c'est la seule chose qu'il ait faite, mais j'ai compris à ce moment-là qu'il possédait des informations au sujet du pipi au lit et qu'au lieu de me les donner directement, il voulait voir ma réaction... Alors je l'ai trompé, je lui ai dit que ça me faisait penser à... d'autres choses. Et j'ai eu avec lui une relation de mensonge, j'ai essayé de manipuler mon image devant lui jusqu'au moment où ce type - qui était très grand, sérieux et distant – s'est proposé de faire ce que je voudrais. Il m'a dit de bien réfléchir et de lui demander n'importe quoi et qu'il le ferait, que je pouvais avoir confiance en lui. Je crois qu'à ce moment-là, je suis passé de l'interprétation à la mise en scène, c'était comme s'il se mettait entre mes mains, sûrement parce qu'il pensait faire sortir quelque chose de plus de moi. Alors je lui ai demandé de grimper à sa bibliothèque et ça a été comme diriger une scène que je voulais voir, provoquer une scène étrange, quelque chose qui me semblait impossible.

En réalité, ce n'est pas que la réponse à ta question se trouve là, c'est pourquoi je précise bien que ce sont des choses qui me passent par la tête, et je te réponds: "Oui, dans le fait de mentir, d'inventer des histoires, il y avait quelque chose qui avait à voir avec l'interprétation, la mise en scène, et je voulais essayer de faire quelque chose de bien avec ça, avec le thème de l'invention, et pas quelque chose de mal".

JR Et quand tes parents se sont séparés, tu t'es senti culpable... Et pour conjurer cette culpabilité, tu t'es caché derrière différents personnages... Tu vois, on est en pleine séance de thérapie complète...

DH A chaud et en sautant beaucoup de règles de la psychanalyse ! Non, je ne me suis pas senti coupable, je ne me le appelle pas comme ça. Il y a peut-être quelque chose de ça, mais je ne me souviens pas d'un sentiment de culpabilité.

JR Comment te sens-tu, en tant qu'acteur ? Tu as eu la chance de jouer dans de bons films et de les accompagner dans des festivals, de participer au cirque et au marché. Comment ressens-tu cela ?

DH Je suis content parce que, comme tu le dis, je joue dans des films de qualité. Certains peuvent être meilleurs ou moins bons que d'autres, mais, à part un ou deux, je dois dire que je suis très content d'eux, et cela donne un sens plus valorisant à la question... Parce que ton allusion au cirque et aux marchés me renvoie à quelque chose, je ne peux pas dire qui, me rebute, mais qui du moins me pose problème. Parfois je me demande

para poder seguir viviendo de esto sin que provoque un desbarrancamiento de las ideas. Yo estoy contento con ese equilibrio. Que no es fácil viviendo acá.

A veces pienso con qué directores me gustaría trabajar, pero no sé si me van a llamar porque sus universos y los personajes no están muy asociados a cosas que yo he hecho. Ni qué hablar con los que trabajé: me gustaría seguir trabajando con ellos. Para volver a tus términos de “circo” y “mercado”, como que uno tiene que contemplarlos también porque hay en los diferentes mercados y circos una mayor oportunidad de encontrar, de repente, más variedad, como para que uno tenga expectativas de seguir creciendo y enriqueciéndose actoralmente.

Por otro lado, el mercado a veces opaca algunas cosas genuinas, una búsqueda más libre de estrategias. Este es un camino en el que recién arranco, y me siento contento porque, hasta ahora, veo que, con mayor o menor conciencia, estoy cerca de algunos proyectos que me interesan, y todavía contando con cierto crédito ante mis amigos...

JR ¿Eso es lo que te impide entrar de lleno en la televisión argentina? ¿El mantener el crédito entre los amigos?

DH A veces uno le pone a esto más peso del que tiene, y uno cuida una cuestión de prestigio inútil porque ni tiene tanto prestigio actuar en buenas películas, ni tanto desprestigio actuar en televisión. Tiene más que ver con el ego de uno, pensar cuánto se puede dañar, o no, ese ego. Eso importa mucho más que la ideología. Si uno encuentra placer en un proyecto de televisión tonto, y se puede divertir y a la vez ganar dinero que le permita después estar más tranquilo y elegir más libremente otros proyectos, por qué no. Es un problema de algunos actores, o mío, el cuidarse demasiado y decirse: “Si por ahora con esto no estoy mal, y me cuidé, capaz que es mejor seguir cuidándose”. Sin embargo, ahora estoy evaluando si aceptar o no una propuesta para televisión.

JR Como buen psicoanalista, no te doy ningún consejo.

DH No, claro que podés dárme los.

JR Poniendo juntas 25 watts, que es uruguayo, y Sábado, que es argentino, y sabiendo que de uno al otro lado del Río de la Plata te manejas como pez en el agua, quiero preguntarte qué conciencia tenías de sus nacionalidades respectivas. ¿Podía haberse hecho 25 watts en un barrio de Buenos Aires, y Sábado en Montevideo?

A mí me parece que 25 watts es uruguayo y difícilmente pudiera hacerse en Buenos Aires, salvo si Rebella y Stoll hubieran vivido su adolescencia en Buenos Aires. En ese caso habrían hecho una 25 watts argentina, que sería totalmente diferente. No sólo los personajes y los diálogos habrían sido diferentes, sino también la forma de filmarla. La película habla de Montevideo y de ellos, desde la toma, el montaje, el rodaje, el clima, hasta cómo pensar y llegar a una locación, a mirar, a buscar un fondo, todo eso es

à quoi sert de faire tout ça, cela vaut-il la peine qu'on y investisse de l'argent, qu'on en vive ? On reprend un peu confiance dans la mesure où on trouve qu'on est vraiment devenu un acteur... Il y a eu un moment où j'ai commencé à vivre de ça et, dans les aéroports, quand il fallait remplir un formulaire où on demandait la profession, j'ai commencé à mettre “acteur”. Il n'y a pas très longtemps de ça, parce que j'avais du mal à le dire. Que signifie être acteur ? Faire des choses qui en valent la peine, des films qu'il est bien qu'on fasse, savoir qu'ensuite quelqu'un paie sa place et que le film provoque une réaction chez cette personne, oui, tout cela me donne un peu confiance et me fait penser que je suis très content, très reconnaissant. Je crois que j'ai eu de la chance et que j'ai su aussi avoir de la patience pour ne pas m'embarquer dans n'importe quoi et jouer à tout prix. J'essaie de maintenir un équilibre entre la très forte envie de jouer - qui diminue parfois - et l'envie de participer à de bons projets, et j'essaie aussi de vivre de ce métier. En maintenant une certaine stratégie pour pouvoir continuer à en vivre sans renoncer à mes idées. Je suis satisfait de cet équilibre, qui n'est pourtant pas facile à vivre ici.

Parfois, je pense aux réalisateurs avec qui j'aimerais travailler, mais j'ignore s'ils vont faire appel à moi, parce que leurs univers et leurs personnages sont assez éloignés de ce que j'ai fait jusqu'à présent. Et puis j'aimerais continuer à travailler avec ceux avec qui j'ai déjà travaillé. Pour en revenir à tes expressions de « cirque » et de « marché », il faut aussi les prendre en compte parce que ces différents marchés et cirques permettent de découvrir, tout à coup, plus de variété, et offrent la possibilité de continuer à s'améliorer et à s'enrichir en tant qu'acteur.

Et puis le marché cache parfois des choses authentiques, une recherche plus libre de stratégies. C'est une voie que je viens de commencer à suivre et qui me satisfait car, jusqu'à présent, je m'aperçois que, plus ou moins consciemment, je me rapproche de certains projets qui m'intéressent, tout en ayant gardé du crédit auprès de mes amis...

JR C'est ce qui t'empêche de t'engager à fond dans la télévision argentina ? Garder du crédit auprès de tes amis ?

DH Parfois on donne à ce détail plus d'importance qu'il n'en a, et on cultive une question de prestige inutile parce que ça n'a pas plus de prestige de jouer dans de bons films que ça n'en manque de jouer à la télévision. Cela a plus à voir avec l'ego, on pense à l'image de soi qu'on peut abîmer ou pas, ce genre d'ego. Qui importe beaucoup plus que l'idéologie. Si on trouve du plaisir à participer à un projet de télévision stupide et qu'on puisse s'amuser et en même temps gagner de l'argent, qui permettra ensuite d'être plus tranquille et de choisir plus librement d'autres projets, pourquoi pas. C'est le problème de quelques acteurs, en tout cas le mien, de trop faire attention à ce qu'ils font et de se dire : “Si pour le moment ça ne marche pas mal pour moi en prenant des précautions, peut-être qu'il vaut mieux que je continue à prendre des précautions”. Pourtant, actuellement, je suis en train d'examiner une proposition de télévision et de me demander si je l'accepte ou pas.



© Jean-Philippe Polo

idiosincrasia montevidéana. Yo no la sé diferenciar en este momento, ni ponerla en palabras, pero me parece que es profundamente montevidéana.

DH ¿Así como *Sábado* es argentina?

DH *Sábado* me parece un poquito más universal, si bien es localista y habla de personajes argentinos. Tal vez Villegas se moleste si escucha esto, pero creo que hay como una cuestión de ver a Buenos Aires bajo una mirada extraña, como queriendo "desolar" Buenos Aires y mostrar a personajes en una Buenos Aires desolada y ver qué pasa con ellos... Como si hiciera el experimento de poner una serie de ingredientes y cambiar el contexto de Buenos Aires aunque también en un sentido muy bonaerense. El sistema, la constrictión y la premisa de la película son un poco abstractas. Así como *25 watts* también de repente hace homenaje a algunas cosas de las que sus directores se sintieron muy cerca, como alguna película de Jim Jarmush o incluso de Raúl Perrone. Cuenta cómo unos montevidéanos que no sabían bien qué hacer, veían una película de éstas, y entonces hay un homenaje y un acercamiento... No puedo decir tajantemente que una es montevidéana y la otra es universal, pero creo que *25 watts* difícilmente haya podido hacerse en otro lugar que en Montevideo. ¿Vos qué pensás?

JR Sí, los espacios, los tiempos, los diálogos entre los personajes, todo tiene una cosa barrial hoy perdida en gran medida (pese al esfuerzo de Perrone) en la idea metro-

JR En bon psychanalyste, je ne te donne aucun conseil.

DH Bien sûr que tu peux m'en donner.

JR Si on compare *25 watts*, qui est un film uruguayen, à *Sábado*, qui est argentin, comment ressens-tu, toi qui te sens comme un poisson dans l'eau des deux côtés du Río de la Plata, leurs nationalités respectives ? Aurait-on pu tourner *25 watts* dans un quartier de Buenos Aires et *Sábado* à Montevideo ?

DH Il me semble que *25 watts* est un film uruguayen et qu'il pourrait difficilement avoir été fait à Buenos Aires, sauf si Rebella et Stoll avaient vécu leur adolescence à Buenos Aires. Dans ce cas, ils auraient fait un *25 watts* argentin, qui serait complètement différent. Non seulement les personnages et les dialogues auraient été différents, mais aussi la façon de filmer. Le film parle de Montevideo et d'eux, et ce depuis les prises de vue, le montage, le tournage et l'ambiance, jusqu'à la façon de penser et de trouver un lieu de tournage, de regarder, de chercher un fond, tout cela est typiquement montevidéen. Sur le moment, je n'arrive pas à faire la différence et à la mettre en mots, mais il me semble que le film est profondément montevidéen.

JR De la même façon que *Sábado* est argentin ?

DH *Sábado* me semble être un petit peu plus universel, même si le film est ancré dans le contexte local et parle de personnages argentins. Villegas n'aimera peut-être pas ce que je vais dire, mais je crois que dans ce film Buenos Aires est vu, d'une certaine façon, avec un regard "étranger", comme si Villegas avait voulu "désoler" Buenos Aires, montrer des personnages dans un Buenos Aires désolé et voir ce qui leur arrive... Comme s'il faisait l'expérience de mettre dans le film une série d'ingrédients qui changent le contexte de Buenos Aires, tout en gardant son esprit. Le système, la constrictión et le point de départ du film sont un peu abstraits. De même que *25 watts* rend également hommage de façon inattendue à des choses dont les réalisateurs se sentent très proches, comme un film de Jim Jarmush ou même de Raúl Perrone. Le film raconte comment des Montevidéens qui ne savent pas trop quoi faire, regardent un de ces films, ce qui permet un hommage et un rapprochement... Je ne peux pas dire de façon catégorique que l'un soit montevidéen et l'autre universel, mais je crois que *25 watts* aurait difficilement pu être fait ailleurs qu'à Montevideo. Qu'en penses-tu ?

JR Oui, l'espace, le temps, les dialogues entre les personnages, tout évoque une ambiance de quartier, ambiance aujourd'hui en grande partie perdue (malgré les efforts de Perrone) dans la métropole qu'est Buenos Aires.

DH De plus, à Buenos Aires, même s'il y a des quartiers, je ne sais pas si on peut trouver une seule façade dénuée d'un minimum de recherche esthétique. Ici, à Montevideo, si tu cherches une façade, un petit mur, de petites choses comme suspendues dans l'espace, elles sont là, et le résul-